

caiana

Laura Navallo
UNSA-CONICET, Argentina

Experiencias de vulnerabilidad a través de la danza

Experiencias de vulnerabilidad a través de la danza*

Laura Navallo
UNSA-CONICET, Argentina

Testimonios ordinarios

Fue en el contexto del Festival Panorama da Dança¹ (2010) que se presentó *Des témoins ordinaires* a cargo del grupo francés L'A/Rachid Ouramdane. La dirección del Festival contempló la discusión de algunas obras después de su presentación con el público, los bailarines y el coreógrafo. Las obras escogidas para esas charlas estuvieron articuladas con el Seminario Com.posições.políticas.²

La primer parte de *Des témoins ordinaires* se inició con un panel de luces fuertemente encendidas. Seguidamente se apagaron y del techo bajaron aproximadamente diez rostros iguales que cumplían la función de parlantes. Desde esas caras se oyeron distintos relatos, la mayoría en voz en *off* masculina. En uno de ellos se describió una aldea; se mencionó las persecuciones, las muertes, la desaparición y el exterminio de personas. Se habló del miedo y la desconfianza que se sentía del vecino, potencial enemigo, porque podía denunciar, ocultar o ser indiferente ante los sucesos. En otros, se relataron la ejecución de las torturas, la

resistencia al dolor y la supervivencia de la víctima. Mientras esas narraciones tenían lugar, cinco bailarines vestidos de gris circulaban por el escenario. Los movimientos en tránsito de estos últimos facilitaron que los aparatos electrónicos emitieran las narraciones sonoras y audiovisuales.

El público, convocado a asistir a una pieza de danza, se encontró con la conmoción producida por la violencia, la guerra, el odio y el dolor. Hombres y mujeres contaron sus historias; un hombre relató lo insoportable que le resultaba escuchar cotidianamente determinados sonidos, porque dejaron de ser simplemente una sirena o una campana, sino que se convirtieron en los vehículos de la actualización del momento traumático. El trauma inminente se revivía al ser recordado a través de esas referencias.

Las narraciones de otras personas se centraron en las formas de resistencia para soportar las torturas; así lo hicieron algunos al indicar que preferían alucinar para sobrevivir. Para estos, la inconciencia generada por el dolor extremo les posibilitaba transitar un estado que era el producto de la alucinación. Puesto que en ese estado el dolor desaparecía, los prisioneros lo provocaban para sentir alivio. Los relatos referidos a prisiones y torturas provenían de diversos lugares del mundo, aunque poco a poco se circunscribieron a la dictadura militar de Brasil, no sólo porque habían sido transmitidos en portugués, sino porque en los testimonios se establecieron comparaciones con otras dictaduras latinoamericanas, especialmente con la de Argentina.

En la segunda parte de la obra, la coreografía se compuso por la alternancia de solos y momentos grupales. En la secuencia de estos el resto de los integrantes del grupo podían deambular. En esos trayectos ignoraban lo que los solos protagonizaban generando distintos planos en el escenario. El primero fue el de un cuerpo extremadamente flexible que se paraba y caía una y otra vez. Se trataba de la flexibilidad de un cuerpo sin límites que parecía poder soportarlo todo; al desplomarse y levantarse reiteradamente, sin morir. Inició su trayecto con giros lentos, adquirió velocidad y cuanto más rápido se movía, su cabeza y sus brazos acompañaban los movimientos produciendo una ilusión óptica en los espectadores, provocada también por el juego de luces. La

* El siguiente ensayo está relacionado con la tesis de doctorado defendida en el programa de post graduación en Antropología Social del Museo Nacional, Universidad Federal de Rio de Janeiro. La misma fue sobre las maneras de gobernar – conducir la conducta – de los bailarines y los públicos y las tecnologías empleadas para hacer los festivales internacionales de danza contemporánea.

iluminación y los giros desfiguraron el cuerpo de la bailarina. Lentamente esa imagen desapareció con el caminar de los otros bailarines, preparando el ingreso de otro solo femenino. Al igual que el primer solo, este cuerpo era muy flexible: su coreografía se caracterizó por las agitaciones bruscas que iban de un lado para el otro llegando, algunas veces, a la rotación. Ese cuerpo jamás consiguió estar de pie.

La pieza finalizó con la proyección de una mujer que hablaba en francés y, en su relato, develaba la vivencia de la dictadura brasilera y sus maneras de lidiar con ésta como persona y artista visual; subrayó sus nuevos posicionamientos políticos a partir de esa experiencia y concluyó con una reflexión en torno a la violencia producida por parte de los militares y de la “izquierda”, llamando la atención que cuando se hablaba de “izquierda” no se trataba de un grupo único y homogéneo (Fig. 1).



1. Ian Douglas, *Des témoins ordinaires*, fotografía digital, 2010

Silencios, traumas, fantasmas: creando posibilidades

Grace Cho – artista y socióloga estadounidense, de madre coreana – en su libro *Haunting the Korean Diaspora: Shame, Secrecy, and The Forgotten War*,³ toma como punto de partida la “guerra olvidada” entre Estados Unidos y Corea y problematiza las maneras a partir de las cuales los procesos sociales y políticos asociados a las historias nacionales dieron lugar a distintas formas de subjetivación. La memoria de esas experiencias, para la autora, no puede ser enunciada ni contada por el uso cotidiano del lenguaje y, por tal motivo, se lanza a aprehenderlas a través de los silencios, los traumas y los fantasmas que permean las relaciones familiares.

En este sentido toma los fantasmas⁴ como un tipo de ontología y material de investigación, criticando las formas convencionales de hablar de “realidad” y, mientras los estudia, “traumatiza” el texto. Para esto último crea cuadros de textos – que se diferencian de la parte analítica – en los que combinan ficción y “autoetnografía”.⁵ Por medio de esas narraciones ficcionales muestra el atravesamiento de las experiencias traumáticas a lo largo de distintas generaciones, cuando el pasado se convierte en futuro, produciendo una actualización constante y diferente del evento “original”.⁶

Escoger los traumas y los fantasmas, como opción metodológica, implicó abordar temporalidades no lineares y discontinuas, en la que estos aparecen haciendo el pasado presente. El presente pasa a ser vivido como una experiencia inolvidable y el trauma resulta una amenaza inminente al estar en latencia buscando cuerpos e imágenes para manifestarse. El pasado se mantiene como la posibilidad de surgir en cualquier momento por la fuerza de la repetición. La potencia de la catástrofe se mantiene como ilusión en la medida en que lo traumático ya ocurrió; sin embargo, habita en el presente como amenaza y efecto de un pasado persistente. Apenas se nota la potencialidad de un inconsciente asombrado por la experiencia afectiva de aquel evento al que solo se accede por medio de sus trazos.

Escuchar diferentes voces, oírlas en el análisis, ampliar los límites de la percepción, significa

considerar la materialidad de los fantasmas y los traumas. Estos objetos pueden ser analizados como signos a partir de los cuales se infiere que una aparición ha tenido o está teniendo lugar y, en la investigación de Cho, se trata de ver las maneras en que la violencia de la guerra olvidada ha permeado las relaciones sociales y familiares, violencia que tuvo su tiempo y lugar; sin embargo, se ha desplazado territorial y generacionalmente. A esos desplazamientos le llama diáspora.

Al concebir que la diáspora coreana se encuentra en “imágenes, afectos y voces dispersas”,⁷ utiliza las nociones de “visión maquínica” de John Johnston⁸ y “percepción agenciada”⁹ de Gilles Deleuze y Felix Guattari¹⁰ para ensamblar la dinámica no orgánica del cuerpo, en la que se encajan elementos dispares. A su vez, estas nociones le permiten explicar que una historia no enunciable, personal o colectiva, adquiere la forma de fantasma y que precisa de cuerpos a través de los cuales manifestarse. Es decir que los fantasmas de la violencia se hallan distribuidos y dispersos en el tiempo y el espacio de la diáspora. Sus apariciones se realizan en una constelación de cuerpos afectivos transmitiendo y recibiendo trauma.

Para asir los fantasmas de la violencia analiza aquello que los produce y los elementos ficcionales sobre los que se fundan. Al combinar diversos tipos de fuentes documentales, Cho consigue hacer emerger una voz que narra los hechos que una primera persona no puede y, de esa manera, desfigura al tiempo que elabora un texto cargado de memorias traumáticas. Esa posibilidad de fabulación, en la medida que crea un lazo social e interconecta temporalidades y sujetos sociales completamente heterogéneos, torna inteligible la diáspora y las subjetivaciones mientras conmociona al lector.

“Escuchar las voces permite ver los traumas”, dice la autora.¹¹ Las voces alucinatorias sirvieron como información para aprehender los traumas cargados en la diáspora. La capacidad de ver es una función de la percepción agenciada y de la visión maquínica, pues extrapola los límites de un cuerpo. El acto mediante el cual la percepción ocurre no es el resultado de una sola agencia aislada, sino un ensamble de varias voces percutiendo en las discontinuidades temporales como en las dispersiones materiales. Los fantasmas buscaron cuerpos a través de los

cuales evidenciarse distintos de quienes lo vivieron directamente. Por lo tanto, el cuerpo de memoria constituido, el cuerpo disperso que emerge no está identificado en un solo sujeto, sino en una voz espectral de un inconsciente producido en la diáspora y por ella.

Cho utiliza la combinación de distintas fuentes y la creación artística para ensamblar la dispersión de voces y afectos hechos cuerpo. En *Still Present Pasts* cuestiona la ficción historiográfica en torno a lo que “realmente ocurrió”. En tal sentido, las performances que la compusieron buscaron mostrar el pasado en el presente como sensación y no como representación, haciendo palpables los trazos traumáticos de la “guerra olvidada”. Provocar una *sensación* implica un diálogo entre performers y audiencia, movilizar afectos en el *aquí* y *ahora* propio del tiempo de la performance. En esa temporalidad se incorpora y transmite el trauma. Si se supone, como bien lo hace la autora, que el trauma está almacenado en el cuerpo y que busca su reconocimiento y aparición, sólo emerge porque ciertos dispositivos hacen posible una decodificación. En este sentido, la performance y el arte en general, devienen en estos dispositivos que permiten que determinada experiencia se desarrolle y que diversos afectos tengan lugar. Jill Bennett afirma que:

...el artista no *describe* solamente una experiencia interna, sino que permite que esa experiencia se *despliegue* en el mundo de una forma que puede informar entendimientos tanto acerca de la naturaleza de las relaciones con los otros como de la naturaleza política de la violencia y el dolor.¹²

El coreógrafo de *Des témoins ordinaires* consiguió, al igual que Cho, abordar las experiencias del dolor y la violencia, haciendo emerger en un cuerpo múltiple sus traumas. En la primera parte de *Des témoins ordinaires* fueron empleados relatos, cuentos y entrevistas que a su vez eran proyectados en dispositivos sonoros y audiovisuales. En estos se usó la palabra y el lenguaje ordinario para narrar violencia; violencias de procedencias diversas, sin embargo, pueden ser agrupadas como violencia de Estado. Las palabras enunciadas describieron los miedos, las amenazas, las denuncias, los traumas, las alucinaciones. El lenguaje aproximaba a la audiencia al

entendimiento de lo que esta podía significar para los sujetos involucrados. Las narraciones de las alucinaciones y los sonidos que eran descriptos actualizaban el trauma, y en los mismos relatos oíamos a las víctimas emplear estrategias para tornar soportable el dolor: alucinar como una forma de apaciguar la violencia infringida.

Des témoins ordinaires no representó lo que ocurrió sino que, tal como vimos problematizado con Cho, produjo esa aproximación a los trazos de la violencia encarnados en cuerpos territorialmente dispersos. Los testimonios ordinarios acercaron al público a las entonaciones que esta había inscripto en sus voces. La palabra y el lenguaje no llegaron a dar cuenta de lo que esa violencia generó. Fue la danza la que logró conmover al público, a través de los giros que conseguían desfigurar un cuerpo, o la flexibilidad física de la bailarina. En su destreza se captaba la resistencia, el no dejarse derrotar ni por las más violenta de las torturas. Se testimonió cómo un cuerpo puede tolerar lo insoportable. En efecto, se erguía una y otra vez. La danza produjo esa sensación, afectaba mientras transportaba a la experiencia del trauma. No fueron los diálogos, que abundaban en la obra, sino la danza la que pudo transmitir una experiencia.

Las artes pueden ser definidas, como sustenta Ulm, como:

...práctica del pensamiento que interrumpe los flujos de nuestra sensibilidad cotidiana: al mismo tiempo detienen y desvían, cortan e inventan otras sensibilidades, por eso desapropian los espacios y los tiempos comunes.¹³

En este sentido puede decirse que la danza creó una experiencia alternativa, porque de por sí la violencia encuentra su imposibilidad de comunicación. La palabra no la alcanza porque se encuentra adormecida por su uso rutinizado. Las declaraciones, las entrevistas, los informes y los documentos sobre los que se constituyó la obra no hacen más que, como sostiene Das,¹⁴ construir “narraciones congeladas”. Acceder a ellas implica utilizar otras formas y otras prácticas que detengan y desvíen de los usos normalizados de percibir, ver u oír; se precisa de la invención de otras sensibilidades.

Aquello de lo que somos hechos

Lia Rodrigues es una coreógrafa reconocida en Rio de Janeiro, su compañía lleva su nombre y trabaja en la Maré.¹⁵ Allí entrenan y escenifican parte de su repertorio. En el Festival Panorama da Dança de noviembre de 2010, del cual *Des témoins ordinaires* también formó parte, se celebraron los veinte años de la Compañía Lia Rodrigues y se presentaron cuatros de sus obras en reconocimiento de su trayectoria en la danza y por su trabajo como emprendedora del Festival. En ese contexto, la Asociación Panorama – entidad encargada de llevar a cabo el evento – convocó a asistir a “Aquilo de que somos feitos”, creado en el año 2000.¹⁶

La pieza se estructuró en dos partes; en ambas el uso del espacio escénico cambiaba conforme lo indicaban los artistas, teniendo el público que reubicarse en cada escena. La primera parte fue llamada por sus creadores como “cuerpo-materia”. La segunda se caracterizó por su contenido y denuncia política, siendo al mismo tiempo una actitud frente a la vida, en la medida que se enunciaba, citando fragmentos conocidos de discursos dispersos, “jamás” retroceder, luchar día a día por la vida y no aceptar ninguna injusticia. “Jamás, jamás, jamás”, “jamais” fue el *leitiv motiv* de la secuencia. Las bailarinas y los bailarines pidieron enfáticamente a los asistentes, convirtiéndolos con ese gesto en testigos de la injusticia y la desigualdad, no permitir que ellos retrocedan, ni que se detengan. En caso de que ellos dejaran de luchar, como testigos, asumían tener que “empujarlos”.

En la primera parte de la pieza la relación con la política y la vida se hizo de forma diferente. Se presentaron cuerpos desnudos, a veces solo una persona, otras dos, tres o todo el elenco. Se desarrolló, *in crescendo*, con la incorporación de nuevos integrantes en escena, y las posibilidades que los cuerpos tienen de desdibujarse. Pocas veces los rostros fueron mostrados: el fragmento se compuso de las imágenes de cuerpos sin caras definidas. Un cenital sobre ellos ayudaba a marcar ciertas partes del cuerpo y a borrar los contornos.

Al haber más personas en escena, los cuerpos-materias tendieron a encajarse uno sobre otro. Se reconocían las espaldas, las posibilidades que los músculos tuvieron de generar nuevas

imágenes en pocos minutos sin producir grandes desplazamientos coreográficos. En un momento, se presentaron tres bailarinas que jugaban entre sí. Las manos de una eran el cuerpo de la otra. La imagen que devolvía resultaba monstruosa, combinando delicadeza y erotismo.

Finalmente, todos los bailarines de la compañía se presentaron completamente desnudos en hilera: de frente, de costado, dando las espaldas al público. Se amontonaron, se separaron, sus miradas generaba complicidad con la platea, comprometiéndola a considerar esas vidas. Era una gama de colores humanos, de los más claros a los más oscuros, y diferentes tamaños corporales. Cada imagen se exhibió en un tiempo, mostrando aquello que estaba siendo. Desnudos todos ellos se acostaron en el piso, se presionaron sus grasas dándoles nuevas formas. Descansaron y en medio de la calma comenzaron a temblar, a saltar sobre sí mismos como si recibieran shocks de electricidad. Se escurrieron por el piso, dando pequeños saltos hasta llegar a la pared opuesta en relación al inicio de la secuencia. Atravesaron todo el espacio escénico.

Los cuerpos desnudos se arrastraron sobre cada asistente, lo interpellaron, rompieron cualquier sentido de intimidad cubierta por ropas. Se preocuparon por producirle sensaciones: asco, compasión, solidaridad, repugnancia, perplejidad, indiferencia. Mientras se trasladaban seguían saltando sobre sí mismos hasta que, una vez llegados a la pared opuesta, se amontonaron uno arriba del otro, evidenciando la vulnerabilidad de la vida que realizaban. La primera parte del espectáculo trajo un conjunto de imágenes donde el “cuerpo-materia” no hizo más que citar precariedad, agonía, vulnerabilidad, muy conocida por cierto: cuerpos mutilados, cuerpos sin formas, cuerpos que recuerdan la antropometría, cuerpos de prisioneros a punto de ser fotografiados, cuerpos de fosa común.

Cuerpos a ser alcanzados por una lente, la lente de un rifle que sabe su blanco, la lente de una cámara fotográfica. La guerra y la cámara constituyen dos órdenes de violencia; la segunda muchas veces es considerada una amenaza a la primera, ya que puede evidenciar sus atrocidades.¹⁷ Como las fotografías, las imágenes que *Aquilo de que somos feitos*¹⁸ devuelve eran

las muertes de las guerras urbanas, la cita de otras guerras reconocibles, donde se sustrajo la condición humana de las personas.

Al igual que *Des témoins ordinaires*, la coreografía de Lia Rodrigues invita a enfrentar aquello que no puede ser alcanzado ni por el lenguaje verbal ni representado, sino que ocasiona afectos y transmite una experiencia. “La realidad no es transmitida por lo que representa la imagen, sino por medio del desafío que la realidad constituye para la representación”.¹⁹ El desafío al que se lanzan ambas obras de danza radica precisamente allí, en su capacidad para actualizar la vulnerabilidad de la vida; al mismo tiempo cuestionan las prácticas normativas que establecen jerarquías y que consideran a unos más humanos que otros, por lo tanto quienes merecen ser velados y llorados. Tristemente quienes son llorados entran en los obituarios y forman parte de los ciudadanos que constituyen el Estado.

Los cuerpos-materias eran cuerpos sin rostros, porque no se quiso mostrar la identidad de una persona ni representarla, sino presentar un cuerpo sufriente que actualiza vulnerabilidad, a partir de un proceso político complejo del cual se construye socialmente la no existencia de la vida del otro como humana. Esa negación sustenta otra exclusión: niega la realización de crímenes.

El reconocimiento de las vidas no se basa en la existencia de un “yo” ni de un “tú”, sino de los lazos que hacen posible esa relación. Es un proceso social a partir del cual se construye una comunidad política que forma un “nosotros” atravesado por una relacionalidad compleja. En esa brecha se construye un tipo de corporalidad que no es necesariamente la indicación de un cuerpo propio, sino como una dimensión pública, porque en las relaciones se forma. Un cuerpo, hecho en cuerpos dispersos, donde los traumas de las violencias sociales se manifiestan.

Con la imagen de un conjunto de cuerpos encimados, los bailarines se vistieron y enérgicamente iniciaron la segunda parte. Una secuencia donde los asistentes fueron violentamente despabilados por la palabra y por su contenido. Los cuerpos-materias se presentaron en silencio, eran imágenes que

invitaban a recordar historias, a producir sensaciones y entre ellas no existía ninguna relación de continuidad. Recordar, como menciona Sontag, es cada vez más la capacidad de evocar una imagen.

Vulnerabilidad, desigualdad, actualidad

Las autoras aquí citadas permitieron reflexionar, al igual que las obras de danza, sobre las posibilidades del cuerpo, su materialidad y lo que ellos cargan. Particularmente las danzas ayudaron a considerar un tipo de conocimiento que se almacena, como diría Das, en las relaciones sociales. Una forma de memorizar y recordar eventos traumáticos de nuestras sociedades – como el caso de las dictaduras militares latinoamericanas o la violencia que viven determinados sectores sociales– hechas visibles algunas veces a través de los medios de comunicación. Memorias esas que en la mayoría de los casos se encuentran adormecidas.

Existe un aspecto a ser rescatado y remarcado: la desigualdad social se manifiesta en la consideración de la dignidad de algunas vidas. Si así no lo fuera, no nos estremeceríamos al ver un espectáculo donde los cuerpos se arrastran por el piso y consiguen acumularse en un túmulo, recordándonos las imágenes de los campos de concentración, distantes en tiempo y espacio de nuestra experiencia diaria, pero que se realizan en un cuerpo múltiple. Es una imagen que se nos aparece, nos habita, la (re)conocemos. Esos cuerpos, uno arriba de otro, podrían citar la matanza masiva de judíos, las muertes de palestinos indiscriminados, pero podrían ser docenas de vidas quitadas en un tiroteo entre policías y narcotraficantes en una favela de la ciudad de Río de Janeiro. Podría ser la imagen de indígenas desplazados de sus territorios, al punto de ver dejarlos morir. No se trata aquí de universalizar las formas del terror. Simplemente confrontar distintas imágenes que están presentes en la vida cotidiana de distintas sociedades y que se actualizan en determinadas ocasiones, como las obras de danza contemporánea aquí descritas.

La imagen que nos da cita en el teatro nos empuja a una realidad que puede ser “nuestra realidad”, exige un reconocimiento que nos constituye como sujetos políticos y morales. Veena Das, a propósito de Wittgenstein, diría

que se trata de la comunicación de un dolor que sólo puede vivir en el discurso, aunque plantea una cuestión política de fondo que se confronta a la idea que se intenta sostener. Ya que habitar en el discurso implicaría pertenecer a una comunidad política constituida por el lenguaje, y en cierta medida este otorgaría a las personas su condición de ciudadanas. Sin embargo, pensar con las artes, entre ellas la danza y la performance por fuera del lenguaje ordinario, es crear otras formas de experiencias que escapan a la rutinización que el lenguaje ordinario hace crear. El carácter político que puede generarse con una coreografía radica en la posibilidad de poder acercarnos a la experiencia de la violencia, al conmocionarnos con un juego de luces y la destreza de una bailarina que pierde, al desfigurarse su condición humana, porque la propia experiencia de la violencia es la deshumanización de los individuos. Las violencias, la de Estado en particular, anulan cualquier singularidad; allí el autoritarismo tiene lugar, negando y quitando la vida del otro.

Determinadas situaciones y contextos políticos precisan de una fabulación para que los fantasmas puedan aparecer y para que puedan ser expurgados. Por esto, los procesos de formación de memoria se basan en formas de ficción, en la medida que existe una manipulación de lo que se selecciona y almacena, ya sea a nivel individual como colectivo. Las imágenes cargan un conocimiento que muchas veces se considera distante, siendo incapaces, en otros momentos, de soportar el sufrimiento de quienes están próximos. Susan Sontag nos invita a reflexionar en torno a qué tipo de “nosotros” se construye a través de las imágenes –en especial las de violencia. Se construye una comunidad, sea por diferencia y distanciamiento o por semejanza y proximidad, que interpela en tanto se constituye como una comunidad moral. La constitución de un “nosotros” y un “ellos” en oposición no puede ser tomada como dada, precisa ser puesta en duda porque implica ejercicios de poder en ese reconocimiento y la construcción de una comunidad política demarcada por el lenguaje y delimitada en un territorio que, desde hace unos siglos, se viene llamando Estado.

Las autoras utilizadas en esta oportunidad contribuyeron a reflexionar sobre el lugar que ocupan las artes para hacer asible determinadas realidades que no necesariamente se consiga a

través de la palabra. Se trata de una fabulación,²⁰ la capacidad de crear lazos sociales, a partir de formas de experiencias que escapan a la identidad de comunidad política signada por el lenguaje. Se trata de ampliar las capacidades de percepción, sea oyendo, viendo, sintiendo por el tacto. Los fantasmas, las fotografías, las danzas fueron algunas posibilidades.

La experiencia que las obras actualizan resulta distinta a la que se accede por la palabra, y sus recursos compositivos contribuyen a desviarnos de los modos ordinarios y normalizados de nuestra sensibilidad. Es precisamente allí donde estas obras logran su eficacia, porque nos desvían, nos corren del lugar habitual del que estamos acostumbrados a sentir, asistir y reflexionar. La experiencia artística que la práctica etnográfica posibilitó fue acceder a la vulnerabilidad de la vida y aprehender de un modo diferente las diversas formas en que la desigualdad social se presenta. Queda aún por problematizar: ¿qué nos dicen estas obras en relación a qué consideramos nuestro entretenimiento?, ¿para qué salimos una noche a ver este tipo de exhibiciones? y ¿qué tienen para decirnos sobre nuestra sociedad?

Des témoins ordinaires y Aquilo de que somos feitos arrebataron y recordaron que aquello de lo que estamos hechos es, precisamente, vulnerabilidad. La vida en sí tal vez sea esa frágil línea de la muerte inminente, entre lo somos y podemos dejar de ser.

Notas

¹ El Festival Panorama da Dança, actualmente llamado Festival Panorama, es un tipo de festival internacional orientado a las “artes del cuerpo”. En sus orígenes, 1992, fue un evento dedicado a la danza contemporánea. Con los años fue convirtiéndose en un evento multidisciplinar, por lo que a partir del año 2010 cambió su nombre, sacando de este la denominación de “danza” y dando lugar a que otros lenguajes artísticos fueran incorporados. El festival, en el momento en que se realizó la etnografía, consistió en: exhibición de obras; mesas de discusión en el formato de “seminario”; charlas con el público luego de la

presentación de algunas obras denominado *bate-papo*; residencias artísticas.

² El Seminario Com.posições.políticas fue un segmento de la programación del Festival Panorama da Dança dedicado a discutir la intersección de arte y política. En la programación del Festival se detallaron cuáles eran esas piezas que conformaban dicho segmento. Dicho seminario se hizo en 2010-2011.

³ Grace Cho, *Haunting the Korean Diaspora: Shame, Secrecy, and the Forgotten War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

⁴ Cho no define qué entiende por “fantasma”, aunque se infiere de su texto hacer referencia a un sentido psicoanalítico, ya sea a partir de S. Freud y J. Lacan. Del mismo modo hablará de “trauma original”. Al respecto ver Sigmund Freud, *Obras completas*. Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 1979.

⁵ Esta forma de escritura experimental que la autora define de “autoetnografía”, surge de sus historias familiares y de los relatos que otras personas dieron para un proyecto artístico colectivo que vinculó registros documentales y ficción. El colectivo artístico del cual participó se denominó “Still Present Pasts: Korean Americans and the ‘Forgotten War’”, véase <http://stillpresentpasts.org>, acceso 14 de diciembre de 2014.

⁶ Veena Das problematiza la inscripción de un acontecimiento extraordinario, localizable en tiempo y espacio, en los cuerpos de las personas. Lo denomina “evento original” y sólo se puede acceder a este mediante los fragmentos que aparecen en la vida cotidiana, es decir, las formas que los individuos, por medio de diversos procesos de subjetivación, lo asimilan. Para convivir con el acontecimiento in-narrable que está incorporado en la vida de las personas y las habita, los sujetos precisan someterlos a un trabajo de domesticación llevado a cabo en las relaciones sociales cotidianas, de esa forma pueden convertir sus vínculos en duraderos y continuar habitando el mundo, en Veena Das, *Life and Words: Violence and the descent into the ordinary*, Berkeley, University of California Press, 2007.

⁷ Para aprehender los traumas, y lo que estos producen, toma la figura de las *yanggongju* (las mujeres coreanas que mantuvieron relaciones sexuales con los militares norteamericanos). El secreto que ellas cargan, la vergüenza que tratan de proteger lo transmiten inconscientemente a las próximas generaciones. La autora denomina ese proceso de “asombros transgeneracionales”, en Grace Cho, *op. cit.*, p. 24.

⁸ John Johnson, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

⁹ En el texto en inglés la autora habla de “distributed perception”, tengo conocimiento que al español dicho concepto fue traducido como “percepción agenciada”.

¹⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

¹¹ Grace Cho, *op. cit.*

¹² Grace Cho, *op.cit.* p. 46. La traducción me pertenece. Cursivas del original.

¹³ Hernán Ulm, *A fenda incomensurável. Cinema e Literatura*, Niterói- Río de Janeiro, Tesis de doctorado UFF, 2014, inédita, p. 34

¹⁴ Veena Das, *op.cit.*

¹⁵ Se trata de una de las villas miserias – las favelas – más grandes de la ciudad de Río de Janeiro.

¹⁶ Existen dos trabajos académicos que abordan esta obra en particular y los procesos creativos de Lia Rodrigues en general véase: Dani Lima, *Corpo, política e Discurso: A dança de Lia Rodrigues*. Río de Janeiro, UniverCidade Editora, 2007; Marinho Nirvana, *As políticas do corpo contemporânea: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy*, São Paulo, Tesis de doctorado Pontificia Universidad Católica de São Paulo, 2006, inédita.

¹⁷ En relación a este asunto, véase Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*, São Paulo, Cia das Letras, 2003.

¹⁸ Durante el trabajo de campo entrevisté a una bailarina que no pertenece más a la compañía de Lia Rodrigues, pero formó parte de ella durante doce años. Ella colaboró en el proceso creativo de “Aquilo de que somos feito” y comentó que dicha obra fue concebida a partir del libro de Susan Sontag citado.

¹⁹ Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 182.

²⁰ Henri Bergson, *Las dos fuentes de la moral y la religión*, México, Porrúa, 1990.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Navallo, Laura; “Experiencias de vulnerabilidad a través de la danza”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | 1er. semestre 2015. pp 244-251

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?page=articles/article_2.php&obj=201&vol=6

Recibido: 20 de diciembre de 2014

Aceptado: 07 de abril de 2015